

Montserrat Prudon

**Escritura, escrituras:  
Del caligrama al poema-objeto  
en la literatura catalana**

Con el modernismo y, heredada del romanticismo, la aspiración finisecular a un arte-total, los creadores catalanes compaginan diversas formas de escritura, saben mezclar el dibujo a la letra y, valiéndose de las aportaciones tipográficas, adornan además sus escritos recurriendo a tintas de colores distintos. Notable es, en esta perspectiva, la aportación en Cataluña de Alexandre de Riquer y también la de Apel·les Mestres, poeta dibujante y jardinero, patente, por ejemplo, en su poema *Margaridó*.<sup>1</sup> Al amanecer el siglo XX la noción de ruptura se incrementa y los llamados movimientos de vanguardia instauran nuevas formulaciones estéticas que, por sendas distintas, se hacen complementarias recurriendo siempre también a cierta polifonía escriptural.

Sin embargo, y a pesar de la tendencia a olvidarlo manifestada por la crítica, no es fenómeno reciente ni nuevo el de conducir la expresión escrita hasta sus últimos recursos, el de triturarla para obtener más de lo que suele dar. Recientes no son, sabido es, ni el caligrama, ni el acróstico ni el laberinto y menos aún el ideograma, así como otros juegos verbales. Todas ellas formas tradicionales, si se puede decir, puestas en juego desde la Antigüedad más remota y que re-aparecen, por momentos, según la problemática de la hora o el gusto más o menos desarrollado por la expresión poética culta y trabajada. Ya que, a todas luces, de cultismos se trata o por lo menos de barroquismo, «arte de reminiscencias y de profecías», según André Billy.<sup>2</sup>

Precursor de este remozamiento sería, en el dominio de las letras catalanas, Rafael Nogueras Oller. Con el poema de la «Esse»<sup>3</sup> (fig. 1)

---

<sup>1</sup> Véase Mestres (1886) y Prudon/Trenc (1993).

<sup>2</sup> En Apollinaire (1965: XLIV).

<sup>3</sup> En Nogueras Oller (1905: 59); también en Molas (1983: 30-31).

intenta ya en 1905 recobrar una forma caligramática algo más tarde recuperada por Apollinaire pero no pura «invención» suya, por supuesto, como curiosamente lo sugiere el comentarista ...

### UNA ESSE

Ay, tirolí,  
 qu'es bo aquest vil  
 Omplem el got,  
 que fet un bot,  
 vull fê'l camí!...  
 ¿Que't rius de mi?  
 Vatúa Deu,  
 si el món es meu!  
 Quan veig xicots  
 m'aclamen tots;  
 sempre aplaudint,  
 me van seguint.  
 Tinch tant poder,  
 tanta influencia,  
 que tot me fa  
 gran reverencia.  
 Cases y gent  
 l'acatament!  
 Que jo os ho dich,  
 mal garranyich!  
 La gent, passant,  
 va saludant.  
 Vatúa Deu,  
 si tot es meu!  
 Jo sóch, ay coy,  
 el Deu-bocoy,  
 y el gura aquêt  
 un gran ximplet.  
 No vull seguir,  
 que sóch honrat!...

Fig. 1: R. Nogueras, «Una Esse» (*Les tenebroses*, 1905).

Nada tiene que ver pues la situación así esbozada con la toma de posesión que de estas formas practicarán, ya entrado el siglo, los movi-

mientos de ruptura. Por la intrusión de estos aires de rebelión, de estas contundentes y subversivas proclamas, dentro de unos códigos perfectamente regidos por normas no menos estrictas. Entre todos sobresale la utilización, la promoción, que de esta escritura gráfica harán tanto el futurismo como el cubismo en la primera década y con perspectiva harto distinta. Parte el cubismo –y, notémoslo, sin manifiesto ni declaración programática–, de la práctica pictórica, de la noción de volumen, sea quien sea el padre de la criatura ... (Cézanne, Braque o Picasso) y sólo después alcanza, por gracia de Apollinaire, el código escritural, el campo poemático. A partir de esta figura literaria francesa es como penetra en la península y concretamente en Cataluña. Esto lo vamos a ver. El futurismo, muy al revés, hace una propuesta anti-literaria si se quiere pero primero es el manifiesto de la poesía que no el de la pintura ... El proceso pues funciona al revés: de la escritura a la pintura. Muy esquemáticamente desdibujado en estas breves líneas el panorama nos permite, sin embargo, dilucidar cómo quedan estrechamente vinculadas las dos formas de lenguaje: el que se refiere a la lectura e invoca la mano, el ojo, la abstracción, el que prescindiendo o no de ella, confía a la sola imagen el poder de comunicación. Se encuentra así re-activado el consabido lema horaciano del *ut pictura poesis* y su correlativa interferencia de los códigos: el pictórico y el lingüístico.<sup>4</sup> Normas anteriormente aceptadas, cultivadas y, ahora, revertidas y re-utilizadas, sí, pero con fines bien ajenos a la mera práctica cuanto más habilidosa posible de un ejercicio sumamente elaborado.

Todo esto es sabido. Sin embargo me ha parecido necesario recordarlo antes de adentrarme en la problemática catalana propiamente dicha ya que tendremos que hablar de ruptura, de innovación y que siempre conviene saber frente a qué, en función de qué i/o contra qué uno se declara en ruptura.

Encabezada por la propuesta «escritura, escrituras» esta reflexión se propone pues examinar primero la aportación catalana sobre el particular, considerar luego cómo se manifiesta tal instrumentalización entre sus creadores y, en una postrera etapa, franqueado del todo nuestro marco cronológico, plantear el problema de la evolución de

---

<sup>4</sup> Cf. García Berrio/T. Hernández (1988).

este tipo de escritura. El paso del caligrama al poema-objeto puede, sin duda alguna, explicitar el devenir del recurso a varios tipos de códigos e ilustrar pues el previo cuestionamiento del lenguaje que supone.

### Escritura, escrituras

Estas formas diferentes de escritura entran en el siglo de la mano de los movimientos de vanguardia, más precisamente si cabe, con el futurismo. ¿Por qué?

En ello se concreta la ruptura contra las normas establecidas. En ellas, en estas formas no por clásicas menos ináuditas, tiene cabida lo que se puede llamar la revolución de la mirada. Transcripción gráfica diríamos del descubrimiento del volumen por los cubistas. Rienda suelta a la gramática de unas palabras que, según los futuristas, tienen ganada su libertad.

¿Cómo se logra dicha mutación? Primero, y es obvio, por el estallido, la dislocación de la sintaxis. La forma lógica de los objetos lingüísticos viene de su estructura gramatical. Esta es la que debe desaparecer cuando se hunde la lógica. Pero la de-construcción afecta también a la unidad semántica o sea a la palabra. Más allá de la semántica consensual se alcanza un sentido otro mediante un soporte distinto. Añadiendo el dibujo al solo grafema.

Así se obtiene la ruptura anhelada, la libertad codiciada de las palabras enjauladas por la sintaxis y se recurre a los elementos hasta entonces rechazados por a-poéticos. Cuanto más a-poéticos mejor, además. Los que dicen la vida de cada día: la lluvia, la pipa, la guerra ... Recordemos de paso que los caligramas de Apollinaire casi siempre son poemas de guerra;<sup>5</sup> fijémonos también en los que menudean en la poesía de Salvat-Papasseit con referente de la humilde vida cotidiana del poeta: la estrella, la hormiga, el irradiador del puerto ...

La yuxtaposición de palabra-imagen crea un nuevo objeto, monstruo lingüístico/palabra dibujada o dibujo literario como bien lo enten-

---

<sup>5</sup> Cf. «La cravate et la montre» y «La colombe poignardée», publicados en 1914 en *Les soirées de Paris* 24; «Il pleut», publicado en *Sic* 12 (Paris 1916), p. 92. – Se pueden consultar en Apollinaire (1965: 192, 203, 213).

dió GeCe (Ernesto Giménez Caballero) en sus carteles literarios. Y funciona como el «collage» cubista, por acumulación de sentidos. Estratificación lingüística, de alguna manera. Anunciadora, si se quiere, del meta-lenguaje publicitario, lo que dice ya la «lettre-océan»,<sup>6</sup> uno de los primeros caligramas de Apollinaire. Forma y sentido, conceptos aristotélicos repentinamente desvirtuados en, y cito a Henri Meschonnic, la perspectiva de una poética que tiende hacia el materialismo,<sup>7</sup> se hallan a un tiempo convocados. Nace entonces el nuevo concepto de forma-sentido, unidad dialéctica que funda el nuevo texto. El dilema ya no existe: todo es uno. La distribución en el espacio cobra sentido y el valor semántico se organiza a partir de la forma. Disfrutando ahora de soberana primacía.

En Cataluña además del grafismo del dibujo, de la preeminencia de la línea, inherente al caligrama, casi siempre se recurre al valor simbólico de la figura así lograda. Se acerca más así de lo pictográfico (ideas traducidas por escenas figuradas y/o simbólicas) que no de lo ideográfico (ideas formuladas mediante signos). Y simbólicas también son las figuras geométricas introducidas: rectángulo, triángulo. Lo que merece reflexión. Tres ejemplos tan sólo:

El primero nos lo brinda la obra de Joan Salvat-Papasseit. Sólo me importa, de momento, recordar un texto en este sentido emblemático. Aludo al poema «Como sé que se besa»<sup>8</sup> (fig. 2), evocación de un amorío en el puerto de Marsella. El caligrama presenta entrecruzados los idiomas (catalán y francés) como se cruzarían las voces de los amantes -voz de él/voz de ella- palabras que configuran el poema-dibujo del navío, atributo del marinero, metáfora recurrente en la obra Salvatiana y con doble, y a veces contradictorio, significado simbólico de amor y de libertad. Acentuado el mensaje y valorada además la ambientación marítima mediante el uso de tinta azul. O sea que las palabras dicen a un tiempo el amor (por la forma adoptada) y el miedo

---

<sup>6</sup> Publicado en 1914 en *Les soirées de Paris* 24. Cf. Apollinaire (1965: 183).

<sup>7</sup> «Sens d'un côté, forme de l'autre sont des concepts aristotéliens dont on constate la non-pertinence, la non-efficacité dans une poétique tendue vers le matérialisme» (Meschonnic 1973: 32-33).

<sup>8</sup> Publicado por primera vez en Salvat-Papasseit (1923). Se puede consultar en Salvat-Papasseit (1923/1978: 181).

(por la semántica de la invocación a Notre Dame de la Garde). Surge de esta ambigüedad una aprehensión que no acaba de dilucidarse: ¿a qué remite? ¿al posible rechazo? ¿al eventual fracaso? ¿a la nostalgia post-vivencial? Mientras la imagen así creada, la del navío, explicita esta vacilación en un ambiente marítimo siempre propicio a la fuga, al eterno escaparse del hombre, del poeta. Quedarán así doblemente afirmadas –letra y línea– la plenitud y la fragilidad de toda experiencia amorosa. Simbolismo de la distribución en el espacio, sublimación de la figura geométrica.

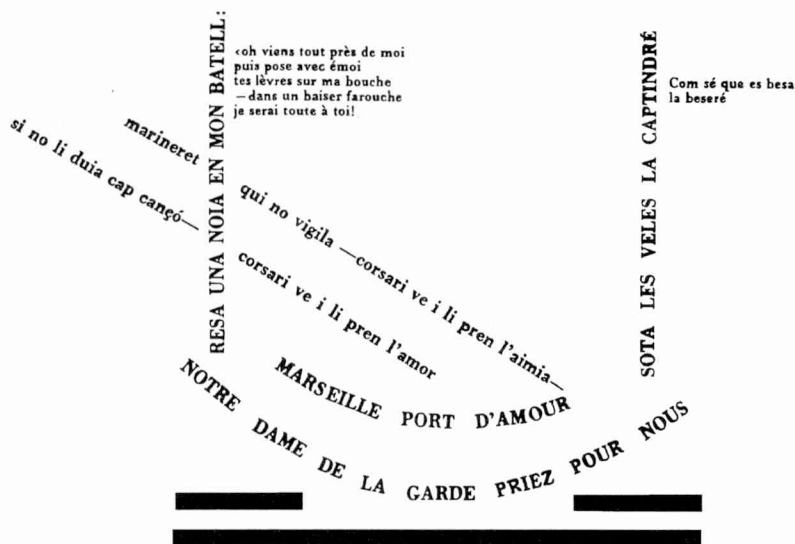


Fig. 2: J. Salvat-Papasseit, «Com sé que es besa»  
(*El poema de la rosa als llavis*, 1923)

Se impone, a todas luces, mencionar aquí a J. V. Foix el supuesto «uomo futurista» de la península. Y esto a pesar de su tantas veces reiterado rechazo de este tipo de «malabarismos». Tan poco apreciaba la modalidad de estas palabras caligramáticas que no vacilaba en calificarlas de «mal apuntaladas (*estintoladas*)». Foix que afirmaba en 1919: «del futurismo consideramos la audacia y no los poemas ni la romántica ilusión de desconocer al museo y tácitamente olvidar a los clásicos».<sup>9</sup>

<sup>9</sup> J. V. Foix: «Salvat-Papasseit», en Foix (1979: 284).

Foix quien pretendía ignorar la obra de Jorge Guillén y quien nunca comentaría la de Apollinaire ... En lo que atiene a nuestro tema –la escritura caligramática– encontramos, es verdad, muy escasos ejemplos. El cuestionamiento del lenguaje informa toda su obra que, sin embargo y a contra-corriente de su época – carece de tales recursos. El más notable para mí es el «Poema de Catalunya»<sup>10</sup> (fig. 3). En otra ocasión

### POEMA DE CATALUNYA

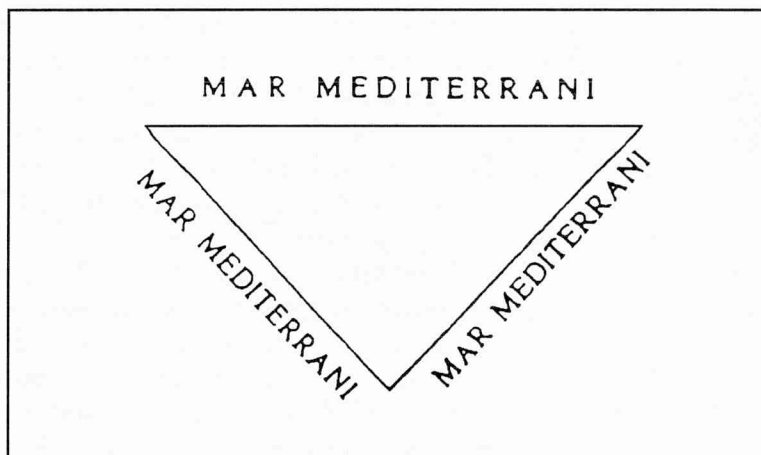


Fig. 3: J. V. Foix, «Poema de Catalunya» (1920).

(Prudon 1992: 457) estudié el texto, análisis al que remito. Hoy quiero insistir, si cabe, en las formas geométricas adoptadas. Lo que acercaría el texto-caligrama al «emblema». Como éste dispone de varios niveles de interpretación y ofrece el triple espacio cerrado: el de la página, el del triángulo, el del rectángulo en el cual se inscriben otros elementos figurativos –aquí también geométricos– y verbales: la también triple anáfora de «mar mediterrani». O sea los elementos tradicionales de la emblemática: *imago/subscriptio*. Lo que no hace sino recalcar el valor

<sup>10</sup> Publicado por primera vez en *La Cònsola*, Periòdic quinzenal de Sarrià, 11-IX-1920 (Any II, N° 20). No recogido en Foix (1979). Reproducido en varios trabajos y últimamente en Foix (1990: 171).





trastocado también. Lo importante, primero, es la reversión del alfabeto que impone la lectura (alfabeto reducido a sus dos letras puntales, separadas por 26 puntos) y que, además, toma en cuenta el concepto «nunista» de Pierre Albert-Birot. Fundada sobre la palabra latina *nun* = hoy, de valor interrogativo, la teoría así expresada implica interrogación sobre lo actual y opone tradición e innovación. «Su estética ... busca la verdad poética en su realidad pensada y no en la realidad aparente» (Albert-Birot 1921: 1). Desarrollada en la revista *Sic* (1916 - 1919)<sup>12</sup> que tanto impresionará a los catalanes residentes en París en aquella época, ambientados en distintos círculos de la capital francesa y relacionados con Apollinaire. Entre ellos se encuentra Junoy quien colaborará a la revista mediante la intervención de su amigo Joan Pérez-Jorba, el fundador de *l'Instant*, Revista franco-catalana de 1918 y, ocasionalmente, hará suya la teoría de Pierre Albert-Birot. El poema atestigua esta adhesión. Su aspecto textual concretado, densificado, en las dos letras Z/A representa, pues, no sólo la reversión de Alfa y Omega sino también la preponderancia del poeta moderno (Z) frente al clásico(A) según la terminología Albert-Birotiana. Notemos además la reversión de la línea de lectura no ya horizontal sino vertical. Como en otros mundos escripturales, en otras culturas no occidentales. Reversibilidad, pues, y además reivindicación de modernidad, lo que confirma la Zeta desdibujada por la silueta misma del poema. Forma que da forma (in-forma) al poema.

Podría alargarse la lista ya que menudean los ejemplos. De programarse una historia o un estudio sobre las metamorfosis del caligrama en Cataluña –algo hizo sobre el particular pero con vistas más generales Ors (1977)– otros muchos poetas tendrían cabida remontando la cronología y empezando por poetas anteriores como el ya mencionado Nogueras o, en los mismos años, Joaquim Folguera con su dedicatoria a G. Apollinaire que muy claramente proclama su adhesión a la modalidad visual del poema.<sup>13</sup> Sin olvidar al ya mencionado Pérez-Jorba también poeta y aficionado al caligrama que publicará como ya se ha dicho en revistas francesas.

---

<sup>12</sup> Existe una reimpresión (Paris: Jean-Marie Place 1980).

<sup>13</sup> J. Folguera, «Músics cecs del carrer». Publicado por primera vez en *Traduccions i fragments* (1921). Se puede consultar en Molas (1983: 173).

Se hace patente, pues, la existencia del caligrama en la literatura catalana con la introducción de los movimientos de vanguardia. Pero la interpretación de tales ejercicios no puede contentarse con la sola alusión a la necesidad de ruptura. Otras quiebras presenta la cronología de la creación literaria que no ponen en tela de juicio al instrumento mismo de la comunicación. Su renovación viene a ser, entonces, el primer indicio de la crisis del lenguaje. El paso, el salto de un código a otro revela, más que la necesidad de una modalidad de expresión diferente, la duda, la desconfianza frente al instrumento «lenguaje», agudiza pues su cuestionamiento. Hasta este momento, incluso en la ruptura fundamental introducida por los llamados movimientos, digamos patentados, de la vanguardia histórica en la primera década del siglo, lo que se transformaba era un sistema de representación. Un concepto más o menos amplio de la metáfora, una re-creación de la luz en lo pictórico mediante técnicas más o menos elaboradas (perspectiva, color). Ahora ya no. Desaparece la noción de diacronía a favor de la sincronía. De la misma manera como el cubismo implica lo que he llamado la revolución de la mirada; la aceptación de una norma no racional: el volumen, no la perspectiva, el sentido nacido de la yuxtaposición, de la correlación, así se exige también de la escritura que renuncie a su racionalidad, a la correlación temporal impuesta por la cronología, por la concordancia sintáctica y que adopte otras vías de comunicación: el dibujo/el silencio. Collage *versus* sintaxis. O, mejor dicho sintaxis del collage.

No es de extrañar, a partir de esta constatación, que paralelamente a las estridencias de ciertos manifiestos, a la virulencia de otras tantas proclamas,<sup>14</sup> co-exista una modalidad que recurre a la pausa y al silencio. Que pretende obtener el mismo resultado con sangrados textuales o pausas musicales que son intensos sostenidos. Que aspire incluso a prescindir de la palabra. Pienso en la música de Federico Mompou –*Música callada*– o en los hai-kus de Josep Maria Junoy (Prudon 1998a), por ejemplo, publicados el mismo año 1920 que los caligramas, a manera de remate, diríamos.

---

<sup>14</sup> Véase, entre otros muchos estudios Prudon (1998).

Lo importante aquí es la concomitancia, reflejo de un fenómeno cultural: algarabía y silencio en la bulliciosa Cataluña de la vanguardia. Se ha hablado pocas veces de esta interferencia, de esta ausencia de movimiento pendular. Insisto sobre la inexistencia en Cataluña de una vuelta al orden que se manifestara de manera diacrónica como en el resto de Europa. En Cataluña se trata de sincronía o sea –para esquematizar– que coexisten *noucentisme* (novecentismo) y vanguardia. Cosa que, de todas maneras, no desmintirían ni las obras ni las fechas. Entre 1906 y 1909 caben acontecimientos culturales y afirmaciones estéticas tan dispares como la primera glosa de Eugenio d'Ors con la que se instaura el *noucentisme*, la primeriza manifestación del cubismo con Braque y Picasso y el estridente «primer manifiesto» del futurismo, firmado por Marinetti. En cuanto a las obras remito, entre otras, a la del escultor Pau Gargallo. La simultaneidad de las tendencias, la doble vertiente a la cual estoy aludiendo, queda perfectamente ejemplificada con, por un lado *El gran Profeta*, tan innovador y por el otro *El saludo olímpico de los jinetes de Montjuïc*, ambas obras realizadas el mismo año 1929.

Para concluir este apartado recordemos lo que de innovador tuvieron estas adaptaciones de la época moderna y la voluntad de cargarlas de rebeldía y de oposición por parte de quienes pretendían cambiar la sociedad para instaurar la revolución artística y cultural.

Lo que decía Antonio Espina García cuando el 20 marzo 1920 en las páginas de *España* comentaba, con notable fraseología casi daliniana, la exposición de Rafael Barradas en el Ateneo de Madrid:

Estas extremas izquierdas del arte son tan convenientes y necesarias como las de la política, pues gracias a su acción enérgica y contundente, se barre la carroña del pasado muerto que obstruye el camino e infecta el ambiente en que hay que edificar las cosas dotadas de capacidad de porvenir.

Por lo menos convencidos de que no cambian las cosas, no cambia el mundo, lo que cambia es la mirada. Como lo afirmaba la revista argentina *Martín Fierro* en la proclama de su número 4 (15-V-1924):

MARTIN FIERRO sabe que «todo es nuevo bajo el sol» si todo se mira con pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo.

El caligrama innova en el sentido de un trastorno del orden de la escritura, resurgencia de una norma tradicional se hace ahora elemento perturbador, soporte de una nueva estética. Falta interrogarse sin embargo sobre su posible desarrollo, su eventual supervivencia. La producción en Cataluña, como en toda Europa, será efímera. ¿En qué podía desembocar? ¿Qué eco recibiría el grito jubiloso de Vicente Huidobro por aquellas mismas fechas:

¡Vosotros todavía sois esclavos de las palabras! los poetas de las trincheras inventaron el modo de construir sin ellas un poema; para qué esa esclavitud del léxico? ... Yo hago poemas que no son para ser leídos sino para vistos. Yo fundo en mis poemas la pintura y la música.<sup>15</sup>

### Poesía y Figura

Resurgencia o invento, siempre manipulación lingüística, con el caligrama se va depurando el texto hasta lograr su propia desaparición. Empieza por la consabida relación entre pintura y escritura y sigue con la problematización del signo. La forma deviene *mimesis* del sentido. Lo que Oller (1986) califica de «El sentido de la forma». Y es que todo no es sino manifestación de una crisis. Crisis del discurso que es también la de la ideología. Así, de los poemas figurativos –o «ideogramas líricos» como solía llamarlos Apollinaire– a la poesía concreta sólo hay un paso. Facilitado además este deslizarse mediante la estética del «collage» y su polivalencia referencial.

Paso, éste, el de la vanguardia todavía textualizada a la poesía concreta que se patentiza en Cataluña con la primera y única exposición del grupo *Dau al set* de Barcelona en 1951. En ella expone Joan Brossa sus primeros poemas experimentales. Es imprescindible seguir el itinerario para entender el sentido de rebelión y la voluntad de recreación que implica la elaboración de la poesía visual o del poema-objeto. A propósito del grupo *Dau al set* se podría recordar aquí la publicación en los años 30 de *La septième face du dé* de Georges Hugnet

---

<sup>15</sup> Vicente Huidobro, citado por Rafael Cansinos Asséns (Cansinos Asséns 1921/1978: 31-33).

con portada de Marcel Duchamp. Encuentro fortuito, según Joan Brossa, pero no por eso menos elocuente la relación si recordamos la propuesta brossiana tan semejante a la de Duchamp: lo absurdo, la pirueta, el sentido común de las cosas trastocado. Si bien no alcanza la obra de Brossa o mejor dicho parece negar todo elemento escatológico, recurriendo, para «épater le bourgeois», a otros medios de subversión.

En una interesante contribución al coloquio de *Traverses* de 1994 cuyo tema trataba de la confluencia de los códigos, Felipe Muriel Durán (1996) esboza la situación de lo que se ha dado en llamar «la contra escritura» en España y que él sitúa hacia el 1960. Si se adopta esta pista queda bien claro el planteamiento y el papel innovador de Cataluña al respeto sobre todo tomando en cuenta, lo que bien nota Muriel, la problemática específica de la literatura catalana en los años de posguerra. No se trata sólo de descartar la corriente de la poesía social, de rechazar pues una temática y una modalidad nacidas de las circunstancias sino de proclamar la reivindicación de la escritura «tout court», de exigir la valoración de un instrumento lingüístico determinado o de sus equivalencias, si silenciado. La poesía visual se sustituye a la palabra, porque habla sin palabras. Corresponde a un proceso integrador de los diferentes códigos. Se convoca a diferentes redes de transmisión para lograr una comunicación problematizada a la vez por la censura (política) y el desgaste semántico de la palabra, por mal uso o uso excesivo, lo que, desbordando nuestro tema remite a una problemática filosófico-lingüista.

La modificación afecta incluso al más mínimo signo, las letras del alfabeto. Iconicidad de la «poesía visual», recientemente puesta de manifiesto y reivindicada por los estudios estructurales del grupo MY ya desde 1982.<sup>16</sup> Tampoco es reciente el ejercicio y bien conocemos los alfabetos animados que, desde Daumier (1836), ilustraron los primeros pinitos lectivos de las generaciones pasadas. Antropomorfización que alcanza la cumbre con la transformación de las letras en «actores de teatro». Afirmación/proclama a la vez de su autonomía como en el poema «Entre-acte» de Joan Brossa y sobre todo manifestación del papel activo atribuido al lector ojo que ve/que lee/que completa el

---

<sup>16</sup> Véase Groupe MY (1982). Se trata de un equipo de investigadores de la Universidad de Lija (Liège), dirigido por Jacques Dubois.

sentido. No otra cosa sería la «Elegía al CHE»<sup>17</sup> (fig. 5) del mismo Brossa o la «Fuga de vocales» de Guillem Viladot,<sup>18</sup> poemas en los que el sentido nace de la ausencia. Porque faltan las letras que componen su nombre es como el lector se entera del destinatario de la «Elegía», escrita además el día de su desaparición. O sea ausencia que es presencia. Como en la búsqueda del volumen, Pau Gargallo descubría lo lleno a partir de lo vacío. Revelando la fragosidad de un cuerpo, la fascinación de un rostro a partir de los huecos de su escultura (*Petite danseuse* de 1924 o *Cabeza de Greta Garbo con sombrero* de 1930).



Fig. 5: J. Brossa, «Elegía al CHE» (*Poemes visuals*, 1967).

<sup>17</sup> Escrita en 1967, publicada en Brossa (1975).

<sup>18</sup> Publicada en Viladot (1991).

En la «Fuga de vocales», título del poema que es el del mismo juego, el lector debe sustituir las vocales al grafema inscrito:

C T L NY .....CATALUNYA

Negación/afirmación de una nación bajo tutela franquista. Denuncia que va más allá del mero lipograma. No se trata de suprimir una de las vocales por mera coquetería intelectual, como se lo propuso, a manera de «performance», Georges Pérec prescindiendo de la «e» para escribir en 1969 su novela *La disparition*. La denuncia implicada por el poema catalán se vale de la inexcusable actividad lúdica y la utiliza como proclama.

Igualmente puede jugar con la definición de la palabra. Así con la de *muntanya* para la que reza el diccionario: «elevación natural del terreno». Lo que traduce el poema visual «Muntanya» (fig. 6) con la grafía que implica también fuga de vocales -U A A- separadas y encumbradas por encima de las consonantes M NT NY (Brossa, 1975: s.n.).

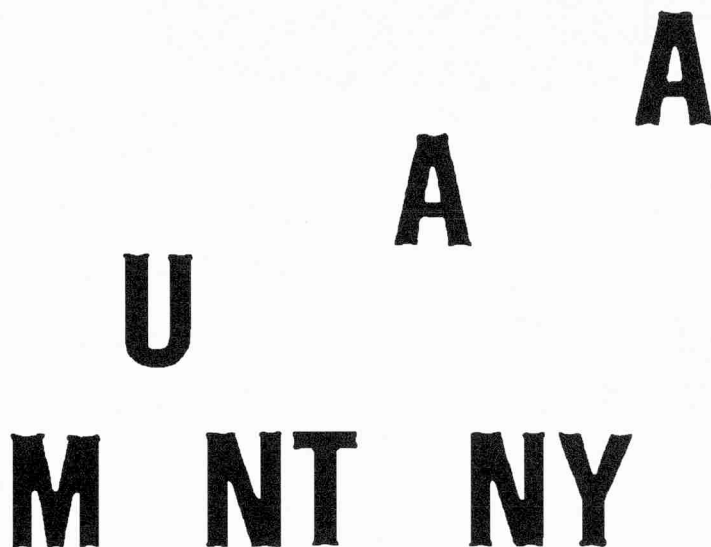


Fig. 6: J. Brossa, «Muntanya» (*Poemes visuals*, 1969-71).

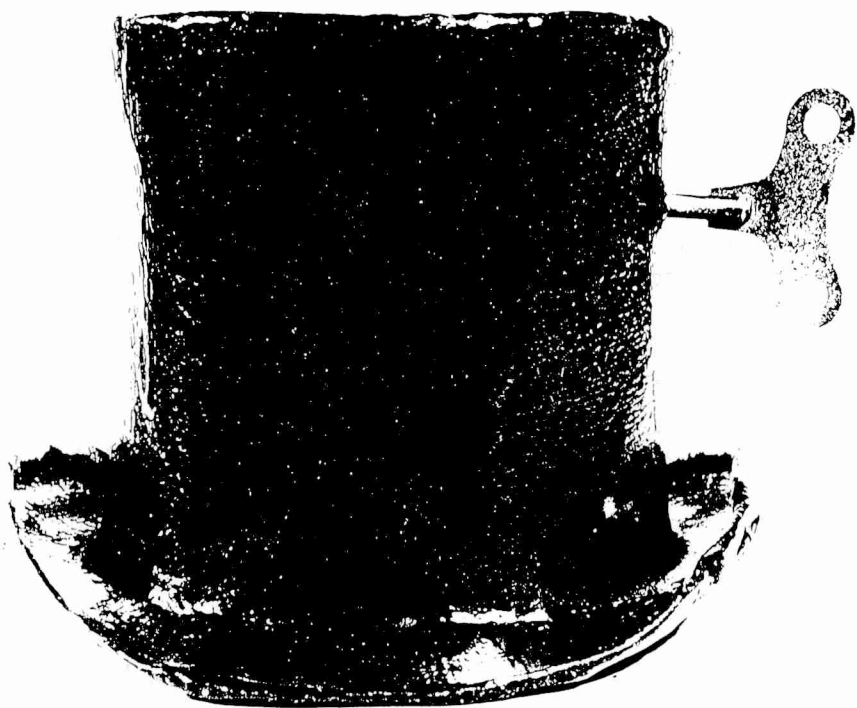


Fig. 7: J. Brossa, «Poema objecte» (1982).





Fig. 8: J. Brossa, «Poema objecte» (1988).

En el poema-objeto de Brossa, el sentido se crea a partir de tres elementos: el objeto, como en los *ready made* de Marcel Duchamp ascendido a categoría artística sea cual sea su origen, la eventual inscripción que contiene y el título que, según la terminología de Gérard Genette (1987: 75) puede ser formal, temático o rhemático. Lo que pueden ilustrar diferentes ejemplos. A la forma se remiten, claro, los textos titulados «Poema»; al tema recurren los que explicitan la figura representada como «Maletas» o «Sillón con cola» y también «Reloj con agujas», estribando aquí la irrisión en la multiplicidad de las manecillas que desvirtúan obviamente el compás supuestamente medido del tiempo. Título que también puede ser rhemático según la terminología genettiana o sea aludir no solamente a la forma o al tema sino a la manera con la cual el poeta los comenta. A esta categoría se incluiría la serie de «Poema (s) Objeto (s)». Destacaré sólo dos de cenital evidencia: primero el poema que representa el sombrero de copa con llave (fig. 7), – la que sirve para dar cuerda ... pero qué cordura tendrá el caballero tocado con tal chistera? Luego el texto-vaso atravesado por un clavo (fig. 8), obra en la que quedan desvirtuadas las dos funciones referenciales: ni el vaso ni el clavo responden ya a su función inicial.<sup>19</sup> Lo que propone Brossa con su título es un poema pero lo presenta/lo representa como un Objeto. A partir de aquí debe intervenir la lectura activa del lector cómplice para preparar la epifanía del sentido. Fuera de esta complicidad sólo queda el diálogo frustrado.

Así constatamos la evolución de este sistema de representación. Lo que primero fue esmero formal, lo que, más tarde, tuvo que ver, también, con el *homo faber* gramsciano, con un humanismo libre-institucionalista de los tiempos modernos, culmina en una reflexión que no sé si calificar de lingüística, de filosófica i/o de metafísica. En todo caso en una teoría del lenguaje. Y de aquí esta «palabra ilustrada» heredada del modernismo, desarrollada a lo largo de la vanguardia y mantenida por toda una generación poética entre la que se cuenta el mismo Manuel Altolaguirre y el joven poeta mallorquín Bartomeu Rosselló-Pòrcel.<sup>20</sup> En una carta dirigida en 1935 desde Madrid a su maestro

<sup>19</sup> Los dos poemas-objeto –de 1982 y 1988 respectivamente– están reproducidos en Brossa (1988b: s.p.).

<sup>20</sup> Véase Prudon (1976: 152).

Carles Riba éste le manda un poema y le comenta: «L'he composat jo». Aludiendo a la composición gráfica y no sólo a la creación literaria y manifestando su interés por la distribución en el espacio, la búsqueda de otra dimensión para el discurso. Preocupación que desemboca en una antropomorfización y en la posible autonomía y escenificación de la palabra.

Brossa, figura arquetípica de esta tendencia se percibe como heredero de la turbulencia pasada a la que añade, desde siempre, rotundo compromiso político. Con la guerra y en el frente se estrena de poeta; por ella y la derrota republicana se estrena de clandestinidad. Empieza a escribir en una lengua prohibida. Quizás no sea esto del todo ajeno al recurso a la doble modalidad de expresión. Es notable su afán de rigor, su necesario paso por lo clásico, su atención al consejo foixiano «escribid sonetos», corroborado por la práctica de la sextina –la más antigua, la más fija, de las formas fijas–, para acceder, más allá del caligrama y de la conceptualización del ideograma, a la elaboración del poema-objeto.

Metamorfosis del objeto ajena a toda moda. En la obra brossiana proyección verbal del transformismo de Frégoli. Polisemia que, a nivel lexical, se manifiesta mediante la vuelta al sentido etimológico de la palabra, casi siempre factor de sorpresa, de metáfora. Las palabras, gastadas por el paso del tiempo así rejuvenecidas. Dándose un baño de primigenidad: ¿Qué otra cosa divertía a Quevedo? O sea que recurre a símbolos, metáforas y metonimias para que las palabras o los objetos alcancen expresar otra cosa que lo que deben decir. ¿No sería ésta la definición misma de las figuras de retórica, de la retórica visual comentada por César Nicolás?<sup>21</sup> ¿No será otra pirueta más por parte del poeta? ¿Cómo no recordar entonces la definición que de la metáfora proponía Pierre Reverdy? ¿No es este mismo proceso el que aflora en su evocación del choque necesario de los referentes, cuanto más distantes mejor, distancia fundadora del sentido metafórico?

Para lograr esta metamorfosis recurre Brossa no sólo a este cambio semántico sino también a la depuración de las estructuras gramaticales. La manipulación a la que somete las palabras prepara la reversión que

---

<sup>21</sup> Véase el artículo de César Nicolás en este volumen.

facilitará la lectura otra del objeto propuesto. Rota la cadena de sentido racional. Cuestionamiento de las estructuras expresivas comunmente usadas, herencia del futurismo italiano pero con afán de denuncia, con compromiso ético. Entre deseo de ruptura inherente a la vanguardia y necesidad de expresarse a pesar de la censura. Oficial ésta o autocensura la que nace como consecuencia del contexto. El resultado será un enunciado irrecusable tanto como incondenable. No ya las palabras de la tribu sino el lenguaje plástico tanto más fuerte y denunciador cuanto que in-denunciable o libre de toda sospecha. Surge así, en la década de los 50, lo que se ha podido llamar «lengua supranacional», fenómeno que desborda –y de mucho– el mero marco catalán y que incluye a naciones y hablas no confrontadas con el problema de supervivencia si bien enfrentadas, como no, con la problemática existencial. La que en Cataluña como en todas partes relaciona el Ser y el Decir. En estas fuentes, tan ideológicas como estéticas, beberá la llamada poesía concreta.

A partir de aquí y de esta actividad semántica por parte del lector, imprescindible para que el texto cobre sentido es como la poesía se orienta hacia el poema acción. Lo que Louis Marin calificaba de «Langage-acte» (Marin: 1969: 123) y que consiste no en notar pensamientos o en expresar conceptos sino en suscitar, en evocar, en provocar la realización semántica. La comunicación, entonces, adopta otras vías. El planteamiento ya no es el de la *mimesis* tradicional. ¿Qué debe representar el arte? ¿de qué ser mimético? ¿del tema, del asunto, de la técnica? Implica deducción activa como el caligrama implicaba reconocimiento de una misma impresión: la pipa evocada es la que veo, el amor invocado es el que se fuga y escapa en el navío, forma mimética del sentido.

Juegos de escritura que, de todas maneras, remiten a una teoría del signo. Quisiera recordar aquí la aportación del fallecido Maurice Molho en su aproximación a la metáfora. Teoría recién recordada en la Jornada Homenaje de Bordeaux.<sup>22</sup> Comentando el sistema metafórico gongorino subrayaba Molho la paradoja inherente a toda metáfora, paradoja ya que el lenguaje que opera se halla doblemente separado de

---

<sup>22</sup> Véase Prudon (1996).

lo real y del referente. Nace a favor de un hiato, el que separa dos certidumbres o dos saberes. Así considerada la función metafórica consiste en sustituir al referente su primordialidad originaria. No de otra manera funciona en el caso del poema-objeto. Su mensaje queda tan separado de lo real (la chistera o el vaso) como de su referente semántico (imposibilidad del clavo atravesando el vaso o de la llave para entrar en el alfabeto). En esta gramática del significante se destaca el valor analógico, la capacidad asociativa del signo. Otra vez podríamos recordar los juegos acrobáticos como los anagramas y, siguiendo las huellas de Michel Butor (Butor 1969) volveríamos a nuestro tema; palabras en la pintura. Tengo presente el ejemplo de la joven pintora catalana Gloria Safon Trias, que suele inscribir «Res» (= nada) en muchas de sus telas. Filacteria que, anagramatizada dice la esencia misma: Ser. Vaciados de sentido los vocablos, es como se logra la plenitud del signo. Construcciones analógicas o contaminaciones fonéticas intervienen pues como otros tantos juegos sobre el significado.

### ¿Poesía objeto?

Juego, actividad creativa y lúdica la escritura, caligramática o visual, es «poiesis», que para decirlo con palabras de Luis Cernuda fija la belleza efímera, el instante como intuición de lo infinito. Para Brossa y con él para todos los creadores de poesía que más que concreta debería llamarse activa, la meta fundamental está en la eventual –y siempre problemática– comunicación. Toda creación implica búsqueda de diálogo, por desesperada que sea. Como en la actual pintura se proponen «instalaciones» para adentrar la creación a la vida cotidiana, para provocar la complicidad de cada cual. Brecha en la sempiterna problemática de la representación y al mismo tiempo cuestionamiento de la escritura *strictu sensu*. Y al final: de la poesía visual. ¿Qué será de la escritura? ¿qué será del libro? Eludo la respuesta pero remito a la obra de Eduardo Scala: *El libro del Infinito*. ¿Libro? ¿Objeto? Negras las cubiertas, negro el objeto. Blanco y negro el interior: un círculo enmarcado en un rectángulo = creación de un Mandala. Evocación del Infinito. Metamorfosis de un objeto, transformación del significante en significado. Pero ... en qué quedamos? ¿Libro? ¿Objeto?

Con tales experiencias, algunas de Brossa, muchas de Scala, topamos con los últimos recursos de la significación. Poema-límite. Exaltación de la libertad, pero de una libertad sin palabras. Que, por lo tanto, puede desembocar en solipsismo, en experiencia dialogal frustrada. A lo que contestaba Alexandre Cirici:

La Poesia visual i els Poemes Objecte de Brossa son fecunds. Com l'àgata de Pirros, de què ens parla Plini, a les vetes de la qual la gent veia mitologies i batalles, són esperons per al nostre pensament lliure i els nostres sentiments lliures. Són escoles de llibertat.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> «La poesía visual y los Poemas objeto de Brossa son fecundos. Como la ágata de Pirros de la que nos habla Plinio y en cuyas vetas la gente veía mitologías y batallas resultan espuelas para nuestro pensamiento libre y nuestros sentimientos libres. Son escuelas de libertad.» En Brossa (1988a: s.p.).

## Bibliografia

- Albert-Birot, Pierre (1921): «El Nunismo», en: *Ultra* 4.
- Apollinaire, Guillaume (1965): *Œuvres Poétiques*, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Brossa, Joan (1975): *Poemes visuals 1969 - 1971*, Barcelona: ed. 62 (col. L'escorpi).
- (1988a): *Poemes visuals*, Barcelona: Galería Joan Prats, [Catálogo a cargo de Alexandre Cirici Pellicer].
- (1988b): *Catálogo de la Exposición de la galería La Máquina Española*, Madrid, s.p.
- Butor, Michel (1969): *Les mots dans la peinture*, Paris: Skira/Flammarion.
- Cansinos Asséns, Rafael (1921/1978): *El movimiento V.P.* (1921), Madrid: Mundo Latino. [Edición facsímil, Madrid: Hiperión, 1978].
- Foix, J. V. (1979): *Obres Completes*, tomo II, Barcelona: Ed. 62.
- (1990): *Album Foix*, Barcelona: Quaderns Crema.
- García Berrio, A./Hernández, T. (1988): *Ut poesis pictura, poética del arte visual*, Madrid: Tecnos.
- Genette, Gérard (1987): *Seuils*, Paris: Le Seuil.
- Groupe MY (1982): *Rhétorique Générale*, Liège.
- Junoy, Josep Maria (1984): *Obra Poètica*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Marin, Louis (1969): «Notes sur une médaille et une gravure», en: *Revue d'Esthétique* 1, 121-138.
- Meschonnic, Henri (1973): *Poétique II*, Paris: Gallimard.
- Mestres, Apel·les (1886): *Margaridó*, Barcelona: Espasa.
- Molas, Joaquim (1983): *La literatura catalana d'avantguarda (1916 - 1938)*, Barcelona: Antoni Bosch.
- Muriel Durán, Felipe (1996): «La contre-écriture poétique en Espagne», en: M. Prudon (ed.): *Peinture et écriture*, Paris: La Différence/Unesco, 173-186.
- Nogueras Oller, Rafael (1905): *Les Tenebroses*, Barcelona.
- Oller, Dolors (1986): *La construcció del sentit*, Barcelona: Empúries.
- Ors, Eugenio d' (1977): *El caligrama desde Simmias a Apollinaire*, Pamplona: Eunsia.
- Prudon, Montserrat (1976): *Epistolari de B. Roselló-Pòrcel*, Barcelona: Randa 4.
- (1992): «J. V. Foix, uomo futurista?», en: *Arquivos do centro Cultural Português/Fundação C. Gulbenkian*, 457-467.
- (1996): «Entre violence et cri, la fidélité», en: *Hommage à M. Molho* (31 mai 1996). [En prensa]

- (1998a): «De Josep Maria Junoy a Frederic Mompou: une poétique du silence», en: *Noucentisme/Avant-garde dans les pays catalans dans les années 20*. Actas del 1er congreso Internacional de l'Association Française des Catalanistes, Paris, enero 1996, Barcelona: Abadia de Montserrat.
  - (1998b): «De un manifiesto a otro. Aproximacion(es) textual(es)», en: Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.): *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Tübingen: Max Niemeyer, 127-137.
- Prudon, Montserrat/Elisée Trenc (1993): «Image et texte dans *Margaridó*, d'Apel·les Mestres, poète et dessinateur pré-moderniste catalan», en: *Image/Imagen*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 145-167.
- Salvat-Papasseit, Joan (1923/1978): *El poema de la Rosa als llavis* (1923), en: Joan Salvat-Papasseit: *Poesies*, Barcelona: Ariel, 123 - 213.
- Valles, Isidre (1996): *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal*, Barcelona: Alta Fulla.
- Viladot, Guillem (1991): *Poesia Completa*, Barcelona: Columna.